

METÁFORAS DE LA IDENTIDAD EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO*

Eduardo Thomas

Departamento de Literatura, Universidad de Chile

Ocasionalmente me ha correspondido asistir a seminarios y paneles en los que se ha debatido sobre la decadencia del teatro en las preferencias del público durante los últimos años. Propuse en alguno de aquellos eventos que tal alejamiento del público puede motivarse, entre otras razones, al olvido por parte de los dramaturgos —individuales o colectivos— del fundamento religioso que todo arte bien logrado posee, y en especial el teatro, por el carácter escénico, colectivo y ritual que le es propio.

Cuando menciono el “sentido religioso” del arte, me refiero a su capacidad para iluminar ontológicamente nuestra realidad; para revelar nuevas zonas de sentido y producir en el receptor nuevos vínculos con su propio universo. No utilizo, pues, el vocablo “religioso” en su acepción eclesiástica, sino en la más amplia que remite a la capacidad reveladora y religadora de la palabra.

Las obras y, lo que es significativo, las poéticas de los más importantes autores hispanoamericanos contemporáneos incluyen este elemento religioso. Si se revisan, por otra parte, los contenidos del desarrollo actual de algunas disciplinas afines a los estudios estéticos, como por ejemplo, los de la filosofía o la psicología, podría concluirse que esta concepción religiosa del arte expresa un modo de ser de la conciencia cultural epocal, o quizás, atendiendo a cierta interesante proposición, relativamente reciente, del nuevo “eón” que se estaría iniciando durante el siglo xx.

Un autor que define de manera muy penetrante el fundamento religioso del discurso teatral contemporáneo, es el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli. Concibe como función del teatro buscar en “los sueños más profundos” de un pueblo, esto es, en sus mitos, una verdad poética “superlativa”, que le permita “interpretar sus sentimientos básicos”. Si la obra dramática logra realizar esta finalidad artística, su función religiosa se evidenciará en la recuperación, por parte del público, del sentimiento y del sentido de la comunión, efecto que se hará notorio en su disposición

*Este trabajo es parte de una investigación titulada “Fundamentos Religiosos del Discurso Literario Narrativo y Dramático Hispanoamericano Contemporáneo”, inscrito en Fondecyt con el número 1950366.

para el sacrificio y desprendimiento de sí mismo; en su participación, activa hasta el arrebató artístico. Por eso, afirma Usigli, el ritual teatral podría, en algunos aspectos, compararse con el rito religioso católico de la misa¹.

Fundamenta esta concepción de Usigli, su idea del teatro como creación poética. El teatro es poesía, opina el ilustre dramaturgo mexicano; y como tal, el teatro constituye en sí mismo una modalidad de conocimiento del hombre y su mundo. De hecho, las diversas formas que ha adoptado la construcción de las obras teatrales a través de la historia, expresan en cada caso un determinado conocimiento del mundo.

La idea del teatro como comunión, propuesta por Rodolfo Usigli, relaciona al arte directamente con la fe del pueblo como nación: por medio de la recuperación artística de sus mitos más entrañables, le devuelve la posibilidad de creer en un origen y en un destino propios y colectivos.

La operatividad de la concepción de Usigli en el nivel discursivo se hace evidente a la luz de la teoría del lenguaje simbólico propuesta por Paul Ricoeur. Debe recordarse que para este pensador el lenguaje simbólico constituye la única modalidad abierta en la época moderna para el desarrollo de un "lenguaje de la fe"².

La poética de nuestro tiempo atribuye a la literatura la capacidad de iluminar ontológicamente la realidad, porque tiene entre sus presupuestos una especial concepción del lenguaje simbólico. La teoría de la metáfora de Paul Ricoeur constituye una notable expresión, sólidamente fundamentada, del concepto contemporáneo de la poesía.

Para este pensador, el lenguaje simbólico, e incluso todo simbolismo, más allá de las fronteras de los hechos de lenguaje, basa su estructura semántica en el mecanismo lingüístico de la metáfora. Concibe a esta figura como un hecho de predicación; por eso, no afecta sólo a la palabra sino a la frase. Además, piensa que el proceso metafórico trasciende a la cadena lingüística misma, para radicar en la interpretación.

Mientras para la tradición retórica la metáfora consiste en la sustitución de una palabra por otra, Ricoeur la concibe como la *creación de sentido* a partir de la *tensión* entre dos interpretaciones: una literal, impertinente semánticamente, y otra segunda, que pretende solucionar la contradicción o impertinencia del enunciado.

¹Cfr. Eduardo Thomas, "Teatro, símbolo y comunión: la poética de Rodolfo Usigli". *Revista Chilena de Humanidades* Nº 14, 1993. Me baso principalmente en los "prólogos" a *Corona de luz. La Virgen*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. También en el trabajo de H.S. Tilles: "Rodolfo Usigli's Concept of Dramatic Art". *Latin American Theatre Review* 3/2, Spring, 1970.

²Paul Ricoeur: *El lenguaje de la fe*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1977. También: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI Editores, 1995. Ver: "La metáfora y el símbolo", pp. 58 y ss.

Ricoeur no se refiere con estos conceptos a la metáfora ya incorporada al uso en el léxico cotidiano. Éstas constituyen sólo manifestaciones de la polisemia socialmente aceptada de la palabra. Su teoría tiene que ver con la metáfora “viva”, de invención, que comporta significación nueva y, en consecuencia, información. La metáfora “viva” crea nuevos campos semánticos y dice algo sobre la realidad que no había sido dicha.

Es importante recordar que la metáfora, así concebida, es intraducible. Lo que ella significa sólo es expresable en la forma como ella es formulada, en cada caso.

El mecanismo metafórico que describe Ricoeur se puede definir como sobredeterminación semántica o exceso de significación: a la significación literal se la trasciende con una significación segunda, produciéndose así una ampliación del sentido. Pero esta extensión de sentido —y este detalle es clave para comprender esta concepción del símbolo— se produce *como un solo movimiento* que asimila a los participantes en el acto de lenguaje a la significación segunda *a través de* la literal.

La significación literal primera es el acceso obligatorio a la segunda, que se constituye, de esta manera, en el “sentido de un sentido”.

En consecuencia, el simbolismo constituye un modo de conocimiento que sólo es posible por medio de la “mirada estereoscópica” que pasa por una significación literal impertinente, que conduce a otra, que soluciona la impertinencia, pero que solamente es comprensible considerándola como segunda respecto de aquella³.

Mediante este mecanismo, la obra literaria contemporánea ilumina la realidad en sus niveles ontológicos.

Sobre la base de estas proposiciones, podemos constatar en la obra literaria y teatral un modo de operar efectivo y muy simple.

La literatura tiene un poderoso efecto sobre nuestra relación con el mundo, porque su mecanismo metaforizador actúa sobre los símbolos y mitos que integran el contexto social en que nos insertamos. Por una parte, opera “desmitologizando” los mitos, evidenciando su arbitrariedad, su carácter intencionadamente ideológico. Por otra, rescata su valor existencial, expresivo de una experiencia auténtica, primitiva y originaria del mundo⁴.

³Paul Ricoeur: *La metáfora viva*. Ediciones Megápolis, 1977. Ver Séptimo Estudio: “Metáfora y referencia”; *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires, Editorial Docencia, 1985. Ver Capítulo I: “Palabra y símbolo”. Cfr. con el trabajo de Joaquín Barceló: “Metáfora y conocimiento en el pensamiento retórico”, en *Persuasión, retórica y filosofía*. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Editorial de Economía y Administración, Santiago, 1992.

⁴Paul Ricoeur, “La crítica de la religión y el lenguaje de la fe”, en *El lenguaje de la fe*,

Esta concepción de la literatura es el fundamento de la imagen —con raíces románticas— sutilmente sacerdotal del escritor contemporáneo⁵. Vidente y profeta, el poeta tiene el prestigio de ser depositario de *la palabra*. Él es quien administra aquellas palabras reveladoras y salvadoras que iluminan nuestros orígenes y también nuestro destino. Palabras que colaboran a iluminar las perdidas sendas del sentido original de nuestra existencia.

El proceso de concreción estética de la obra teatral contempla que el lector/espectador interprete la metáfora escénica, solucionando sus zonas de ambigüedad, impertinencia y vacío, recurriendo a su conocimiento de los contextos sociales de producción y recepción, de los cuales él mismo forma parte. De acuerdo a la concepción religiosa que estoy exponiendo, la actividad receptiva del lector/espectador contempla inicialmente una etapa de *derogación* o *desmitologización* de los símbolos representados escénicamente en contextos impertinentes o, por lo menos, subversivos del discurso establecido en que dichos símbolos se inscriben; posteriormente, una segunda etapa de reinterpretación o mitificación, en la que el mundo escénico adquiere un sentido renovado, al subsumirse sus elementos discursivos desmitologizados en una imagen mítico-simbólica más antigua y prestigiosa, que se manifiesta operante para la actualidad del espectador. En esta etapa segunda, culmina el proceso de concreción estética, que tiene como resultado más importante para el receptor, la renovación de sus vínculos con el mundo en torno a un nuevo sentido.

En el ámbito hispanoamericano, esta concepción religiosa de la obra literaria y artística se relaciona directamente con el problema de la identidad cultural. La operatividad desmitologizadora y mitificadora de la obra literaria y teatral se orienta a la iluminación ontológica de nuestra cultura.

Bajo esta perspectiva deseo referirme a tres obras teatrales hispanoamericanas contemporáneas, que tienen en común la elaboración de

pp. 15-60. Cfr. también los trabajos de Ana Escríbar: "Mito, desmitificación y recuperación del sentido", en *Revista Chilena de Humanidades* Nº 11, 1990, pp. 35-42; y "Nihilismo y fe en el lenguaje", en *Revista Chilena de Filosofía*, Universidad de Chile, octubre de 1992, pp. 51-59.

⁵Cfr. el enfoque teológico de Karl Rahner, "Priest and Poet", en vv. aa.: *The Word. Readings in Theology*. New York, P.J. Kenedy & Sons, 1964. Francisco Aguilera señala la existencia de rasgos videntes y proféticos en la imagen del narrador autorial de la producción novelística hispanoamericana de las últimas décadas: "Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy", en Eduardo Godoy Gallardo: *Hora actual de la novela hispánica*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994. Coincido con esta observación, pero considero que constituye una característica que no se circunscribe a la novela producida por las últimas dos generaciones, sino que tiene carácter epocal: esto es, atraviesa toda la literatura del siglo.

imágenes simbólicas de la identidad hispanoamericana, sobre la base de figuras mitológicas vinculadas a los orígenes nacionales. Estas obras son *Corona de luz*, del ya mencionado Rodolfo Usigli, que se centra en la figura de la Virgen de Guadalupe; *Todos los gatos son pardos*, del también mexicano Carlos Fuentes, que se centra en la figura de la Malinche, y *Lautaro*, de la chilena Isidora Aguirre, que reelabora la figura del héroe indígena⁶.

Corona de luz presenta la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre de 1531. El eje dramático de la obra radica en el proceso de gestación de este mito, uno de los fundamentales en la cultura mexicana, identificado estrechamente con sus orígenes como nación y con plena vigencia en la actualidad. El autor explica sus motivaciones al escoger este asunto y la función que atribuye al mito en su creación teatral, con las siguientes palabras pertenecientes al prólogo de la comedia:

Viendo los peregrinos, a los devotos, a los fanáticos que marchan de rodillas, cierran los ojos en llaga y abren los brazos en cruz en la Basílica, probablemente pensé que nuestro tiempo hacía imperativo colar el mito por el cedazo de las ideas y hacer ver a los hombres que tienen otra dimensión. El punto capital está en que, pasado por las ideas, el mito —al menos para mí— sigue adelante, pero con una conciencia que llamaría yo jurídica en un sentido superior: el sentido de la soberanía espiritual de México (59).

Para Rodolfo Usigli es necesario desmitologizar a la Virgen de Guadalupe para recuperar su valor esencial de símbolo de la identidad cultural mexicana. En la base de este proyecto dramático del dramaturgo, se encuentra el presupuesto de que la fe, en sus dimensiones más nobles y profundas, alcanza a los dominios de la razón:

No creemos en algo sólo porque lo sentimos, sino especialmente porque nos hace sentir algo más. Y esto se aparta de la fe primitiva y penetra en el dominio de las ideas. Así como la fe puede ser animal, lo racional puede ser místico.

La obra teatral desmitologiza y desmistifica a la imagen mítica, posibilitando la aprehensión de su valor de símbolo. Para cumplir este objetivo, *Corona de luz* elabora un relato plenamente racional de la historia de la Virgen de Guadalupe, que contrasta con la versión oficial de estos acontecimientos. El resultado es, por una parte, humorístico; por otra, una aproximación de esta historia a la sensibilidad moderna del espectador,

⁶Rodolfo Usigli, *Corona de luz. La Virgen*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. Carlos Fuentes: *Todos los gatos son pardos*. México, Siglo XXI Editores, 1970. Isidora Aguirre: *Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche*. Santiago, Editorial Nascimento, 1982.

cuya racionalidad no tiene inconvenientes para aceptar la nueva interpretación de la aparición como fruto de una intriga política de Carlos V.

Simultáneamente al proceso de desmitologización, la comedia crea una atmósfera de misterio en el acontecer, que se hace más evidente cuando el obispo Juan de Zumárraga —representativo en la obra de la voluntad de armonización entre voluntad y razón— afirma que, si bien la aparición de la Virgen probablemente ha sido sólo un montaje, lo cierto es que ha ocurrido un milagro. Y ese milagro no es otro que el de la fe:

Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fe. Veo que la fe corre ya por todo México como un río sin riberas. Ese es el milagro, hermano (224).

Y este hecho significa la constitución de la identidad de México como nación, tal como lo expresa el propio fray Juan a Motolinía, que lo escucha sin comprender: “Dejaremos que la orgullosa Corona española piense que todo pasó como ella lo había dispuesto. Dejaremos que España crea que inventó el milagro (...) Hay que ocultar la verdad a Carlos y a todos, hermano, porque a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre. Y ese es un milagro de Dios”.

Una Virgen que es, simultáneamente, falsa y verdadera; fruto de una oscura maniobra política y, al mismo tiempo, capaz de operar un milagro. Sobre la base de esta tensión interior, la imagen de la Virgen de Guadalupe cobra el valor de una metáfora: más allá de su historia conocida y oficial, revela un sentido profundo y primigenio, misterioso e inagotable, que afecta al mexicano en las raíces mismas de su ser. Expresa su condición mestiza, presente en los orígenes mismos de su historia como nación; da respuesta a sus inquietudes e interrogantes sobre su destino, señalándole las condiciones de su origen; y de este modo, ilumina las alternativas de su historia así como sus proyecciones futuras.

Todos los gatos son pardos relata la historia de la Conquista de México por Hernán Cortés. Como sucede también en *Corona de luz* y, como veremos más adelante, en *Lautaro*, el relato teatral, en su calidad de hipertexto respecto del relato canónico de los sucesos que incorpora como hipotexto, desmitologiza esa versión oficial, privándola de sentido épico y, en cambio, destacando su dimensión trágica en el destino funesto de las dos figuras protagonistas: Hernán Cortés y Moctezuma.

El recurso para llevar a efecto este proceso consiste en una variación del punto de vista con que se entrega la historia. La obra teatral instaura a doña Marina, la Malinche, la indígena que fue lengua y amante de Cortés, como la narradora de los sucesos; pero quien narra no es el personaje histórico involucrado en el acontecer de la Conquista, sino la figura mítica elaborada por la conciencia colectiva mexicana:

MARINA: (...) Tres fueron tus nombres, mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin dijeron tus padres: hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco. Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla (...) Malintzin, Marina, Malinche: yo fui la partera de esta historia, porque primero fui la diosa que la imaginó, luego la amante que recibió su semilla y finalmente la madre que la parió. Diosa, Malintzin; puta, Marina; madre, Malinche (13-14).

Se deduce de estas palabras que no se representará la entrada de Hernán Cortés a México, sino la gestación, a partir de esa historia, de una nación y de un destino. Por esta razón, la escena final de la obra sucede en el siglo xx; y el desenlace de esa escena corresponde a la matanza de la plaza de Tlatelolco. Esta escena carece de diálogo y en el texto es narrada por una extensa acotación. Expresa la permanencia del tiempo original en la actualidad mexicana, que es una de las principales matrices de sentido de la obra y una constante en la producción de Carlos Fuentes. La disposición última de los personajes cobra un rico significado a la luz del sistema simbólico desarrollado en el texto:

Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena, jadeante, perseguido, el JOVEN sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los GRANADEROS y los POLICÍAS disparan contra él; el JOVEN cae muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTÉS. Silencio. Inmovilidad. MARINA se hinca junto al joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira fijamente, intensamente, hacia un punto del auditorio. Todas las luces convergen en ese punto: aparece QUETZALCÓATL. De lo alto del escenario cae una lluvia de zopilotes muertos (187).

En la perspectiva narrativa de la Malinche se integran los tiempos de México; pero también los puntos de vista de los protagonistas, símbolos de los pueblos español y azteca. La obra los confronta, develando sus motivaciones y sus definitivos fracasos. Moctezuma se encuentra desgarrado entre las dos divinidades antagónicas que conforman el eje de su mundo religioso: Huitzilopochtli y Quetzalcóatl, este último símbolo en la obra de la creación, la unión, la vida y la imaginación; y encarnación del deseo, de la utopía. La escisión entre dos cultos antagónicos inhabilita al emperador azteca para asumir la responsabilidad abrumadora que una elección ajena descargó sobre sus espaldas: “Hace 19 años fuiste electo (...) entre la flor de los Príncipes de México (...) ya nunca te podrás ausentar o esconder, ya nunca te podrás escapar a esta sentencia: Moctezuma, tienes el poder”, le dice el Coro de Augures. El carácter trágico de

esta situación se profundiza al considerar que Moctezuma mantiene con el dios Quetzalcóatl una relación nada clara, puesto que en su gobierno no ha respetado sus principios ni sus dones, para privilegiar los cultos a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli. Como toda situación trágica, atrae la pregunta por la libertad humana: estas elecciones están condicionadas por la herencia histórica y política de su cargo. Sus deseos son contradictorios, en consecuencia: como le dice el Coro de Augures, desea “escapar a la responsabilidad de un rey (...) morir humillado”, pero también “permanecer en el trono; morir humillando”⁷.

El deseo de Hernán Cortés, en cambio, está representado plenamente por doña Marina, la Malinche. Su voluntad real, la que subyace a los compromisos diurnos y oficiales de su condición de soldado imperial español, se manifiesta en la intimidad nocturna, bajo la forma de sueños de emancipación y creación de un nuevo mundo. Esos sueños le son transmitidos y formulados por doña Marina, y corresponden a la utopía simbolizada por el dios Quetzalcóatl:

Tu rostro anterior no cuenta —dice doña Marina al dormido Hernán Cortés—: México te ha impuesto la máscara de Quetzalcóatl, el dios desesperadamente esperado, el principio de la unidad creadora; el dios educador, no el dios asesino (...) Oh, señor, sé fiel a este destino que te ha acompañado, silente e invisible, desde tu cuna; sé, en verdad, la serpiente emplumada; devuelve, en verdad, la unión y la felicidad a este pueblo disgregado y sometido... (118-119).

En la intimidad, Hernán Cortés reconoce este proyecto que expresa su ser real: “(...) haremos un mundo nuevo... un mundo en el que nos representemos a nosotros mismos, presentes, y no a los poderes ausentes...” le dice a doña Marina. Doña Marina le advierte que para llevar a cabo este proyecto será necesario que derrote a los dos imperios: “Si lo que quieres es la victoria de tu propia pasión, deberás derrotar a México y a España”. Porque Cortés enfrenta a México en nombre de España. Si vence al Imperio Azteca, su problema consistirá en no ser vencido por el Imperio Español.

De manera semejante a la de Moctezuma, Hernán Cortés se encuentra escindido entre su carácter de agente oficial de España, y su voluntad real de construirse una identidad propia en la construcción del nuevo mundo que se le ofrece para la conquista. Se demuestra igualmente incapaz de superar su destino y es finalmente desplazado y frustrado por la administración imperial.

⁷Cfr. el análisis de Amadeo López: “La conscience Malheureuse dans *Todos los gatos son pardos* de C. Fuentes”, trabajo leído en fotocopias obsequiadas amablemente por el autor, desgraciadamente sin referencias editoriales.

Doña Marina finalmente pone toda su esperanza en su hijo. El destino de éste corresponderá a la violencia, sufrimiento y marginalidad de su origen, pero algún día la utopía simbolizada en Quetzalcóatl se hará realidad. Para ello al dios creador deberá descubrirlo en su propio interior:

Algún día, hijo mío, tu espera será recompensada y el dios del bien y la felicidad reaparecerá detrás de una iglesia o de una pirámide en el espejismo de una vasta meseta mexicana; pero sólo reaparecerá si desde ahora te preparas para reencarnarlo tú, tú mismo, mi hijito de la chingada, tú deberás ser la serpiente emplumada (...) tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzin, la diosa, de Marina, la puta, de Malinche, la madre...⁸

Como diría Rodolfo Usigli, la obra ha pasado al mito de la Malinche “por el cedazo de las ideas”, derogando su valor simbólico de la traición, de la culpa original del pueblo mexicano, para recuperar en cambio su valor de símbolo de la utopía, del proyecto de fundación de la nueva identidad mestiza.

Lautaro, el notable drama de Isidora Aguirre, recrea la historia del héroe indígena en un relato que Rodolfo Usigli llamaría “antihistórico”, esto es, se aparta de la versión establecida por los historiadores para develar en los acontecimientos un sentido que ellos no recogen y que tiene plena actualidad.

La autora afirma que los objetivos de su obra consisten en “que el público, al verla, pudiera recuperar lo que le pertenece: sus raíces, los valores y la vitalidad de las dos razas que lo formaron. Pero quisimos mostrárselos, a los personajes que simbolizan esas razas, Valdivia y Lautaro, de carne y hueso, riendo y sufriendo, tanto en la guerra como en sus vicisitudes cotidianas”. Por esta razón, prosigue, si bien Valdivia fue construido en el drama a partir de los textos de sus cartas al rey Carlos, la figura de Lautaro “nació más bien de mi contacto directo con los mapuches”. Los datos históricos y antropológicos se subordinan, por lo tanto, a la experiencia directa y vital que tiene la dramaturga de la realidad mapuche.

La perspectiva con que se entrega el relato en esta obra corresponde a la conciencia colectiva del pueblo mapuche, lo que se manifiesta en la gran cantidad de elementos lingüísticos, rituales, míticos y musicales pertenecientes a esa cultura que se despliegan en el escenario. Esta perspectiva queda establecida a partir del Prólogo, que inicia la obra con

⁸Cfr. la imagen de doña Marina en este drama con las tesis propuestas por Octavio Paz en sus influyentes ensayos de *El laberinto de la soledad*.

un canto coral en el que participan la totalidad de los actores vestidos con atuendos mapuches, “menos el que encarna a Pedro de Valdivia” —dice la acotación—. Este canto inaugural describe, en su primera parte, la realidad mapuche anterior a la llegada del conquistador, lo que hace en los términos del tópico de la Edad de Oro. Luego relata el impacto que significó la irrupción del español, que termina con ese tiempo idílico e inicia una etapa de guerra y sufrimiento.

Los elementos escénicos manifiestan el punto de vista indígena con que se realiza la representación. Las vestimentas mapuches del Coro, en la medida que éste incluye a todos los actores, expresan también la trascendencia de esta perspectiva, que se integra a la nación; es ésta la que canta y asume esa perspectiva como propia. El sentido del Prólogo se complementa con el de la intervención del Coro en la recitación y canto que cierra el Epílogo. Aquí la actuación del Coro simboliza el renacer del ya fallecido Lautaro en la conciencia colectiva chilena, en su constitución como mito nacional:

(Han ido entrando todos los actores (menos Valdivia) con los últimos atuendos que los caracterizaban en el Epílogo. Se dispersan por el escenario. Miran hacia Lautaro que está arriba con Guacolda).

(Coro de actores: Cada uno va diciendo un parlamento y junto con decirlo se va quitando lo que lo caracteriza, pelucas, cintillos, cascos, barba, etc., para representar a los actores de hoy) (105-106).

Los elementos teatrales en esta escena final metaforizan la vigencia del mito de Lautaro en la realidad del espectador: por una parte, por su valor de símbolo de la identidad mestiza del pueblo chileno; por otra, por su calidad de síntesis de las dos fuerzas antagónicas que estructuran el mundo y la acción dramáticas: mapuches y españoles.

La música también se integra dinámicamente al sentido de la obra, manifestando simbólicamente el sentido del proceso dramático: el enfrentamiento entre las dos culturas y la final absorción de una por otra:

(El bailarín ejecuta una danza popular de la época acompañándose con cascabeles y castañuelas animado por la concurrencia. Se sirve vino. Uno rasguea una guitarra española. Los otros acompañan con palmas. La luz desciende lentamente hasta el negro. Se detienen al escuchar una música mapuche que se superpone a la música de la fiesta) (43).

Esta imagen sonora de la música mapuche sobreponiéndose a la española, metaforiza el conflicto dramático y la orientación de su desarrollo. Mapuches y españoles no sólo luchan entre sí en esta obra; también se atraen y contaminan, de manera acorde con la estética brechtiana, que sabemos profesa la autora. Así, Guacolda expresa su entusiasmo por los

espejos españoles; y Lautaro su profundo interés por la cultura española, especialmente por su estrategia guerrera. Valdivia, por su parte, manifiesta afecto por Lautaro, y demuestra su voluntad utópica de poblar la tierra para crear un nuevo mundo.

Se deduce de esto que Isidora Aguirre optó por las figuras legendarias de Valdivia y Lautaro, desechando las documentadas históricamente. El conquistador se caracteriza como un padre cariñoso, que educa a Lautaro; y éste, como un joven rebelde, pero escindido dolorosamente entre el amor a Valdivia, a quien considera un segundo padre, y la fidelidad a su pueblo:

¡Si soy leal a Valdivia, traiciono a mi pueblo! Si soy leal a mi pueblo, tendré que morder la mano del que día a día me dio alimento y...cariño. (*Pausa*) Él ama nuestra tierra, respeta nuestra raza, sueña con un imperio nuevo de leyes justas que hemos de formar unidos (*Pausa*) Mi pueblo desea su muerte. Y yo... (*con emoción contenida*) ¡le quiero como a un segundo padre! (48).

Después de este soliloquio se le aparece a Lautaro su padre Curiñanco, ya muerto y constituido en Pillán, quien le induce a tomar conciencia de la realidad oprimida y sufriente que vive su pueblo desde la irrupción del español. Lautaro comprende que el enfrentamiento con Valdivia es inevitable:

A ti, Curiñancu que moras con los pillanes... ¡te juro que ha de morir el Apo extranjero Valdivia! Con dolor lo digo, muerto le quiero... (50).

La muerte de Valdivia a manos de los guerreros indígenas simboliza, en este contexto, el origen de una nacionalidad fracturada por el enfrentamiento irreductible de los dos elementos esenciales que la componen. La constitución definitiva de su identidad exige la síntesis de estos elementos por la absorción y anulación, en cuanto fuerza impositiva, del componente español por parte del americano. Lautaro tiene que matar, después de incorporarlo a su ser, a Valdivia. Para decirlo con las palabras de Héctor Murena: América debe limpiar su pecado original matando a Europa.

Puede señalarse que el estreno de la obra respondió a contextos del régimen militar: de división nacional, represión y violencia. Producción y recepción respondieron a esos contextos, en los que el mito de Lautaro remitía a estas situaciones. La obra, entonces, constituía un llamado a la dignidad, a la rebeldía, pero también a la comunión en el reconocimiento de un origen y de un destino comunes.

De modo semejante, el contexto de producción de *Todos los gatos son pardos* incluye la matanza de la plaza de Tlatelolco en 1968, acontecimiento que operó como motivación para la escritura del drama.

Como ya señalé, las tres obras comentadas constituyen hipertextos de relatos oficiales fundacionales que, como hipotextos, sufren alteraciones relevantes que exigen al espectador su reinterpretación, impulsándolo de esta manera a una aventura ontológica que pasa por la desmitologización de los discursos oficiales y por la reconstrucción de los mitos que lo integran como nación.

Sin que esto involucre que toda obra dramática deba tomar como asunto los temas de los orígenes nacionales —tal proposición sería absurda—, pienso que toda obra teatral significativa opera con mecanismos y busca efectos similares; y que cuando estas finalidades se logran, la pieza es poéticamente efectiva.

No solamente en el ámbito teatral, efectividad poética, revelación y comunión social son inseparables.

ABSTRACT

La literatura contemporánea asume una función que, en esencia, tiene un fundamento de índole religiosa: revela sentidos en el mundo, creando vínculos entre el receptor y su propia realidad. Esta función la lleva a cabo por medio de mecanismos del lenguaje metafórico, en procesos de desmitologización y mitificación discursivas. La literatura hispanoamericana relaciona esta función del lenguaje estético con el tema de la identidad cultural. La poética del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli expresa esta concepción del arte de modo ejemplar.

Sobre la base de los conceptos anteriores, se analizará e interpretará la elaboración de imágenes metafóricas de la identidad hispanoamericana en las obras Corona de luz, de Rodolfo Usigli; Todos los gatos son pardos, de Carlos Fuentes; y Lautaro, de Isidora Aguirre.

Contemporary literature has assumed a function which in essence, possesses a religious grounding: it releases meaning by creating links between the received and his/her own reality. This function is carried out by mechanism of metaphorical language in processes of discursive demythologizing as well as myth making. Spanish American literary writing relates this function of aesthetic language to the major theme of cultural identity. The poetics of the Mexican dramatist Rodolfo Usigli expresses this conception of art in an exemplary way.

On the basis of the above concepts, this article analyzes and interprets the elaboration of metaphorical images in R. Usigli's "Corona de luz", Carlos Fuentes's "Todos los gatos son pardos" and Isidora Aguirre's "Lautaro".